

新収作品：ダフィット・テニールス（父）《ヴルカヌスの鍛冶場を訪れたヴィーナス》

| | |
|-----|---|
| 著者 | 中村 俊春 |
| 雑誌名 | 国立西洋美術館年報 |
| 巻 | 25-26 |
| ページ | 9-11 |
| 発行年 | 1994-07-01 |
| URL | http://id.nii.ac.jp/1263/00000541/ |

新収作品 New Acquisitions

ダフィット・テニールス(父) [1582-1649] 《ヴルカススの鍛冶場を訪れたヴィーナス》

1638年
油彩、銅板
47×60cm
右下に署名、年記

David I Teniers [1582-1649] *Venus Visiting Vulcan's Forge*

1638
Oil on copper
47×60cm
Signed and dated lower right: D. TENIERS. F. 1638
P.1991-1

Provenance:
Coll. Jan de Maere, Brussels.

Exhibitions:
The Golden Age of Flemish Painting, Taiwan Museum of Fine Arts, Taipei,
1988, pp.79-80.

Bibliography:
Margret Klinge, *David Teniers the Younger, Paintings, Drawings* (Exh.cat.),
Antwerp, 1991, pp.42-43, fig.8c.

ダフィット・テニールス(父)は、有名な同名の息子の父である。1582年にアントウェルペンで生まれ、1649年に同地で没した。1595年に兄のユリアーン・テニールスのもとに弟子入り、その後、おそらく1600年から1605年の間にローマに滞在、エルスハイマーの作風を学んだと推測される。1605年にアントウェルペンに戻っていたことは確実で、翌年には聖ルカ組合に親方画家として登録された。1608年に、裕福な末亡人のデインフナ・ド・ヴィルデと結婚。しかし、財産運営に失敗したのか、生涯を通じて貧困に苦しむことになり、負債が原因で、1625年と29年の2度にわたって投獄されている。1630年代には、画商としても活動した。5人の息子と一人の娘がいたが、ダフィット(子)のほかに、ユリアーン3世、テオドル、アブラハムの3人の息子が画家になった。

息子の陰に隠れてテニールス(父)は、最近までその画業が正しく評価されることのなかった画家である。1960年に刊行されたペリカンの美術叢書の一巻の中でも、ホルスト・ヘルソンは、次のように述べている。「テニールス(父)がどのような作品を描いたかは不明である。彼の手に帰されている多くの作品が存在するものの、実際にはそうしたアトリビューションに確たる根拠はないのである」¹⁾ 事実、18世紀以来、息子のテニールスの作風で描かれた、あまり質の高くない作品が、総じて父親の作とされてきたのであった。しかし、エリク・デュフェルヘルとハンス・フリーヘによる研究の成果が1971年に刊行され、それによって父の作品についても、ある程度その特徴および様式展開を掴むことが可能となった。²⁾ 彼は、ヘンドリック・ハウト、ピーテル・ラストマン、ヤン・ペイナスと並んで、ローマで活躍したドイツ人画家アダム・エルスハイマーの影響を強く受けたネーデルラントの画家の一人であり、風景中に数多くの人物を配した、神話および聖

書の主題による小画面の作品を得意とした。また、主として1610年代の後半には、フランドル各地の教会に、等身大の人物像を表わした大画面の宗教画を制作している。しかし、これらの作品においてテニールス(父)は、彼より5歳年上のルーベンスよりも、むしろもっと古い世代に属するマールテン・ド・フォス、ランケン兄弟に近い、折衷的な堅苦しい様式を示している。彼の本領はあくまで小画面のキャビネット画において発揮されたと言える。30年代以降は、劇的な色彩効果と複雑な空間構成を示すマニエリスム的な風景は次第に姿を消し、低い視線から見られたより自然な統一的な風景に取って代わられる。そして、風景中の人物像も取って付けたような感じはなくなり、空間中に整合的に組み入れられるようになる。

本作品の主題は、火と鍛冶の神であるヴルカススがヴィーナスに請われて、ダルダニアの王子アンキセスを父とする彼女の息子アイネイアスのために武具を铸造する場面である。この武具のおかげで、アイネイアスは戦争に勝利し、ローマ建国の英雄となる。岩で覆われた洞窟の鍛冶場の中央に向かって、ヴルカススはハンマーを振りあげて、左手に持つやっこで掴んだ熱い金属の塊を打とうとしている。ヴルカススの向かい側に立つアモールも、矢の先を台の上に差し出している。アモールの視線は、画面右手前の岩の上に座したヴィーナスのほうに向けられている。一方、女神は、左手を伸ばし、人差し指を立てて、なにやらアモールに注意を与えているようで、二人の間には対話が成立している。ヴィーナスの手前に描かれたつがいの鳩は、愛と結婚の女神である彼女のアトリビュートである。

本作品の魅力は、描かれた対象の素材感、雰囲気の巧みな描写にあると言える。左手前の金属製の甲冑、豪華な矢筒や肩掛け帯は、静物画のなかの事物のように精妙に描かれている。また、洞窟の岩肌、炉の火と煙の動き、洞窟の向こうに広がる明るい風景などは、大気と光の揺らめきを十分に感じさせる表現となっている。

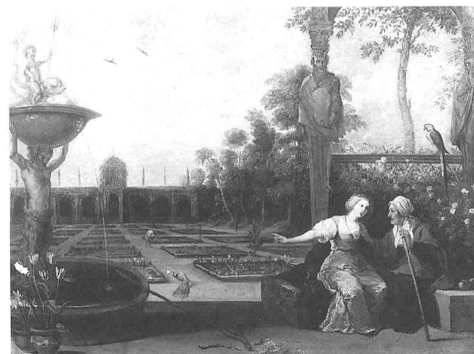
ウィーン的美術史美術館には、本作品と同じく神話主題を描いた4点の作品《ニンフとサテュロスの前で縦笛を吹くパン》(inv. no. 736)、《ヴェルトゥムヌスとポモナ》(inv. no. 738)、《雌牛に姿を変えられたイオをユノに渡すユピテル》(inv. no. 743)、《メルクリウスとアルゴス》(inv. no. 745)がある(参考図1-4)。これら4作品は、すべて本作品と同サイズで、最初の作品を除く3作品には同じく署名と1638年の年記がついている。³⁾ したがって、本作品を含めて5点をひとつのグループとして考えることができる。ただし、これら5点以外にも現在は失われてしまった作品がかつて存在し、なんらかの主題的なまとまりを有する連作を形成していたのかどうかは不明である。



参考图 1



参考图 3



参考图 2



参考图 4

伝統的にウィーンの作品はテニールス(父)の手に帰されてきた。⁴⁾ 事実、本作品を含めてこれら晩年のキャビネット画では、テニールス(父)の初期の作品に見られる、エルスハイマーの影響を受けた人工的で劇的な構成が姿を消し、構図の均衡がとれ、人物も景観のなかに自然に組み入れられるようになった。こうした作風の変化には、彼の弟子であった息子からの影響もあったと推測される。もっとも、本作品の、ヴルカヌスやヴィーナスの人体描写には、息子の作品には見られない硬直したぎこちなさが見られることは否定できない。なお、ヴィーナスの脚の位置の描き直しが肉眼でも見て取れる。(中村俊春)

註

- 1) H. Gerson and E. H. Ter Kulie, *Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800*, The Pelican History of Art, Harmondsworth, 1960, pp.144-145.
- 2) Erik Duverger and Hans Vlieghe, *David Teniers der Ältere, Ein Vergessener Flämischer Nachfolger Adam Elsheimers*, Utrecht, 1971.
- 3) ウィーン美術史美術館のカatalogによれば、4点のすべての作品に署名と年記がついているとなっているが、デュフェルヘル/フリーヘは、3点にしかなかったとしている。筆者も「ニンフとサテュロスの前で縦笛を吹くパン」に署名を見つけることはできなかった。あるいは、額の下に位置するため見えないのかもしれない。
Cf. *Kunsthistorisches Museum, Wien, Verzeichnis der Gemälde*, Vienna, 1973, p.172; Duverger/Vlieghe, op. cit., pp.46-47.
- 4) 既にエンゲルトは、これら4点をテニールス(父)の作品としている。Katalog 1884 (Engerth), nos.1821-1824.

* * *

David Teniers I was father of the more renowned son by the same name. He was born in Antwerp in 1582 and died in the same city in 1649. After being apprenticed to his elder brother, Juliaan Teniers, he appears to have stayed in Rome between 1600 and 1605, where he studied in the Elsheimer circle. He was definitely back in Antwerp in 1605 and was registered as master painter of the Guild of Saint Luke the following year. In 1608, he married a rich widow, Dympha de Wilde. Yet, possibly because he was unable to manage the property, he led his entire life in poverty and was imprisoned twice in 1625 and 1629 on account of unpaid debts. He was also a picture dealer in the 1630s. He had five sons and one daughter, among whom David II, Juliaan III, Theodor, and Abraham also became painters.

Overshadowed by his son, until recently, the artistic achievements of the father David I had not been fully appreciated. In a volume of *The Pelican History of Art*, Horst Gerson states as follows: "We do not know how the elder Teniers painted, because there is no sound basis for the numerous attributions to him."¹⁾ Indeed, ever since the 18th century, works of not particularly superior quality painted in his son's style have generally been attributed to the father. However, following the publication of the research carried out by Erik Duverger and Hans Vlieghe in 1971, the characteristics and stylistic development of the father's work have also been clarified to a certain extent.²⁾ Together with Hendrik Goudt, Pieter Lastman, and Jan Pynas, David I was one of the Dutch artists who was deeply influenced by Adam Elsheimer, the German artist who was active in Rome. Small works based on mythology or the Bible with landscapes depicting many figures were his speciality. Mainly in the late 1610s, he produced large religious paintings with life-size figures for churches all over Flanders. Compared to Rubens, five years his senior, the style David I exhibited in these works was eclectic and rigid, closer to that of Marten de Vos and the brothers Hieronymus and Frans Francken, who belong to an older generation. It was in the small cabinet pictures that he showed himself at his best. From the 1630s onwards, his Mannerist landscapes full of dramatic colour effects characterized by complicated spatial composition gradual-

ly disappear and are substituted by more natural, harmonious landscapes seen from a lower viewpoint. The figures in these landscapes also become less incongruous and fit into their space more comfortably.

This painting depicts Vulcan, god of fire and smithery, commissioned by Venus to forge a weapon for Aeneas, her son by Anchises, prince of Dardanus. It was with this weapon that Aeneas was to win victory at war and become the heroic founder of Rome. The forge is in a cave surrounded by rocks. Vulcan's right hand holding a hammer is about to strike towards the centre of the image, where he is supporting a hot lump of metal with pliers in his left hand. Standing in front of him is Amor, with the tip of his arrow resting on the table. Amor is looking towards Venus, who is sitting on a rock at the front right of the image. Venus and Amor look as if they are in conversation, the goddess with her left hand stretched out and her forefinger pointing at something, appearing to give Amor some sort of advice. The pair of doves depicted in front of Venus is her attribute as goddess of love and marriage.

The material and the atmosphere depicted in this painting are all quite exquisite. The details of the steel armour and the fine quiver and belt at the left forefront are as subtle as a still-life. The rocky cave walls, the fire and smoke in the furnace, and the landscape in the bright light beyond the cave all brilliantly convey the air and glimmering light.

The Kunsthistorisches Museum in Vienna has four works with mythological subjects comparable to ours; *Pan Playing the Flute in front of Nymph and Satyr* (inv.no.736), *Vertumnus and Pomona* (inv.no.738), *Jupiter Presenting Juno with Io Turned into a Cow* (inv.no.743), and *Mercury and Argos* (inv.no.745); (see figs.1-4). These four works are all the same size as our painting and the latter three bear the same signature and date, 1638, as ours.³⁾ Consequently, these five works could be considered as a single group although whether there used to be other works, now lost, in addition to these five, forming a larger series, remains unknown.

The works in the Kunsthistorisches Museum have traditionally been attributed to David I.⁴⁾ Certainly, these late cabinet pictures, including ours, no longer display the artificial and dramatic composition influenced by Elsheimer in David I's early works. Rather, the compositions become more balanced and the figures fit more naturally into the space. Such change in style could have been the influence of his son, who was apprenticed to the father. Even so, there is no denying a stiff awkwardness in the depiction of Vulcan and Venus, which is not to be found in the son's works. Lastly, it should be mentioned that the repainting of Venus' legs is visible even to the naked eye. (Toshiharu Nakamura)

Notes:

- 1) H. Gerson and E. H. Ter Kulie, *Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800*, The Pelican History of Art, Harmondsworth, 1960, pp.144-145.
- 2) Erik Duverger and Hans Vlieghe, *David Teniers der Ältere, Ein Vergessener Flämischer Nachfolger Adam Elsheimers*, Utrecht, 1971.
- 3) The four works in the Kunsthistorisches Museum are all catalogued as signed and dated, but Duverger and Vlieghe claim that only three of them are. Neither was I able to find the signature on *Pan Playing the Flute in front of Nymph and Satyr*. It may, of course, be hidden under the frame.
Cf. *Kunsthistorisches Museum, Wien, Verzeichnis der Gemälde*, Vienna, 1973, p.172; Duverger/Vlieghe, op.cit., pp.46-47.
- 4) Engerth already attributed these four works to David Teniers I. Eduard R.v. Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Gemäld, II. Band, Vienna, 1884, nos.1821-1824.